Rok IX Lipiec 1939 Nr 7

Wiadomości Fotograficzne

Pismo, poświęcone wszelkim dziedzinom fotografii amatorskiej



„Zbierka" Jan Walatek, Rychwałd

Wiadomości Fotograficzne

Pismo poświęcone wszelkim dziedzinom fotografii amatorskiej

ROK IX LIPIEC 1939 NR 7

KTO Z NAS UMIE FOTOGRAFOWAĆ?

Życiu fotograficznemu danego okresu czasu nadają „ton" artyści, wywierający wpływ przez swą działalność twórczą w dziedzinie sztuki oraz fachowcy, pracujący przeważnie w dziedzinie techniki i wywierający wpływ na masy przez książki i artykuły. Poza tym zaś jest sporo ludzi, pracujących w obu tych dziedzinach.



„Pajęczyna" Br. January-Wilk

Każdy zaawansowany amator może jednym tchem wymienić cały szereg ludzi, obdarzonych bezspornym talentem, tworzących dzieła sztuki wspaniałe, o nieprzemijającej wartości, dających początek nowym kierunkom w fotografice.

Czy ci ludzie mogą być w ogóle posądzeni o to, że nie umieją fotografować? Zdawałoby się na pierwszy rzut oka, że taki zarzut jest wprost obrazą, ale rozważmy sprawę bliżej.

Umieć fotografować w pełnym znaczeniu tego pojęcia, znaczy móc w każdym wypadku dokonać zdjęcia wskazanego przedmiotu tak, by zdjęcie wolne było od jakichkolwiek usterek technicznych.

Oczywiście że tak pojęta umiejętność fotografowania nie ma nic wspólnego z talentem artystycznym — wiadomo przecież, że wielu artystów mało dba o technikę i opanowawszy małą jej cząstkę tworzy dzieła wysokiej wartości, ale poza tym terenem ludzie ci są zupełnie bezradni.

W szkołach malarstwa żaden profesor nie pozwoli nawet najzdolniejszemu uczniowi malować aktu, dopóki uczeń nie wykaże się znajomością perspektywy malarskiej. Kto nie potrafi narysować poprawnie garnka lub gipsowej głowy, nie może porywać się na portret lub akt.

Podstawy techniki malarskiej obowiązują każdego i dopiero kto je sobie przyswoi, ten może iść dalej — przynajmniej tak być powinno — inna zaś rzecz, czy młody malarz czyni potem użytek z tego, czego się powinien był nauczyć, w każdym jednak razie zupełne opanowanie techniki rzemiosła malarskiego jest rzeczą zrozumiałą samą przez się.

W fotografii jest inaczej. Każdy uczy się sam, sam zgłębia tajniki kompozycji, perspektywy i światłocienia, a jak je zgłębi, to jego rzecz i nikt się

o to nie pyta. Jeśli uda mu się jeden i drugi obraz, zaczyna nabierać odwagi i o ile ma istotnie talent artystyczny, rozwija go i pogłębia, przeskakuje niejako pierwsze stadium opanowania techniki.

Tego rodzaju artystów jest bardzo wielu i niejednokrotnie są wielkimi artystami, ale ci z nich, którzy są szczerzy, otwarcie muszą przyznać, że two-



„Na hali" *Z. Szeligowski, Poręba*

rząc wielkie dzieła nie potrafiliby sfotografować owej przysłowiowej główki kapusty.

Dajmy poważnemu pejzażyście trzy jabłka i każmy mu sfotografować tak. by obraz robił złudzenie rzeczywistości, by widz sięgał po jabłka, by plastycznie i żywo leżały one na papierze. Ilu fotografów to potrafi?

Rzetelne odtworzenie powierzchni rzeczy widzianych jest zdobyczą, którą zawdzięczamy właśnie nowej rzeczowości, a z chwilą, gdy szczęśliwie przestaliśmy wierzyć, że może ono być naszym celem, zdobycz ta staje się rzeczą nieocenioną jako środek do zdobywania doskonałości.

Kto przez to stadium przeskoczył, nawet nie może przypuszczać, jakie możliwości kryją się w krajobrazie, portrecie lub architekturze, jeśli się w całej pełni zawładnie techniką oddania materii w sposób prawdziwy do złudzenia.

Studia tego rodzaju są łatwe i nie wymagają żadnych specjalnych warunków zewnętrznych ani środków technicznych, bo jako temat nadaje się tu każdy przedmiot o zdecydowanej strukturze, począwszy od szkła, a na jedwabiu skończywszy.

Ale za to wymagają wielkiej pracy i dyscypliny, bo wykluczają wszelkie tak miłe zdanie się na łaskę przypadku i szczęścia. Fotograf musi dokładnie



„Gęsi w szkodzie" *L. Szyper, Poznań*

zdawać sobie sprawę z tego, czego chce, gdy fotografowany przedmiot układa, a zwłaszcza oświetla, musi panować w całej pełni nad techniką naświetlenia i wywołania, musi wiedzieć, kiedy i dlaczego z danego negatywu na danym papierze uzyska powiększenie o soczystej czerni i śnieżnych światłach, kiedy zaś i dlaczego powiększenie to będzie szare i bez siły.

Jeśli z nowej rzeczowości pozostanie tylko dążenie do umiejętnego odtworzenia „powierzchni rzeczy", to zasługa tego kierunku będzie bardzo poważna i przyczyni się walnie do podniesienia poziomu fotografii artystycznej jako całości. *Dr Tadeusz Cyprian, Warszawa.*

JAK ZACZĄŁEM POWIĘKSZAĆ

Było to właściwie stosunkowo niedawno, bo przed około dziesięciu laty i doskonale pamiętam ten okres, gdy to jeszcze królowały różnego typu kamery na płyty szklane. Technika bromu była już wówczas w pełni powojennego rozkwitu, lecz aparaty do powiększeń były jeszcze, jak na polską kieszeń, bardzo drogie i w kraju się ich nie wyrabiało, więc wśród fotoamatorów powiększanie nie było w każdym razie tak rozpowszechnione, jak obecnie. Nieliczne wówczas zrzeszenia miłośników fotografii dawały możność korzystania ze swych urządzeń bardzo ograniczonej liczbie swych członków, a olbrzymia reszta trwała pracowicie przy odbitce stykowej, lub musiała sobie radzić własnym „domowym sposobem", wykonując mniej lub więcej udane przystawki powiększeniowe do kamer kliszowych.



„Krysia" *Jan Walatek, Rychwałt*

Tak było i w moim wypadku. Przez dobrych kilka lat kopiowałem moje negatywy, wykonując odbitki stykowe, przy czym największe zadowolenie dawały mi odbitki wykonane na papierach albuminowych. Aż pewnego dnia wpadł mi w rękę numer „Polskiego Przeglądu Fotograficznego", którego potomkiem w prostej linii są dzisiejsze „Wiadomości Fotograficzne". Ale tam nie od razu natknąłem się na sprawy związane z powiększaniem, gdyż zajęła mnie wpierw pewna recenzja o Pierwszym Międzynarodowym Salonie, urządzonym w Warszawie w r. 1927. Recenzja o wystawie, którą zresztą zwiedziłem, była tak napuszona, pretensjonalna i naiwna w treści, że za sprawą ówczesnego redaktora dra Cypriana, do którego się w tej sprawie zwróciłem listownie, doszło mimo woli do mojego pisarskiego debiutu w fotografii... Ach, jakżeż to miło wspomnieć dawne sprawy, które do dziś w mojej działalności

nic nie straciły na aktualności! I jak dziś, tak i wówczas po tym debiucie rozpętała się zaraz burza, posypały się słowa oburzenia na autora, w których ktoś nawymyślał od nieuków doktorowi filozofii, „galileuszowi". A ile kłopotów miał z tego powodu redaktor, to on sam tylko wie i na pewno wspomni dziś z uśmiechem te czasy, a może i z łezką rozczulenia.

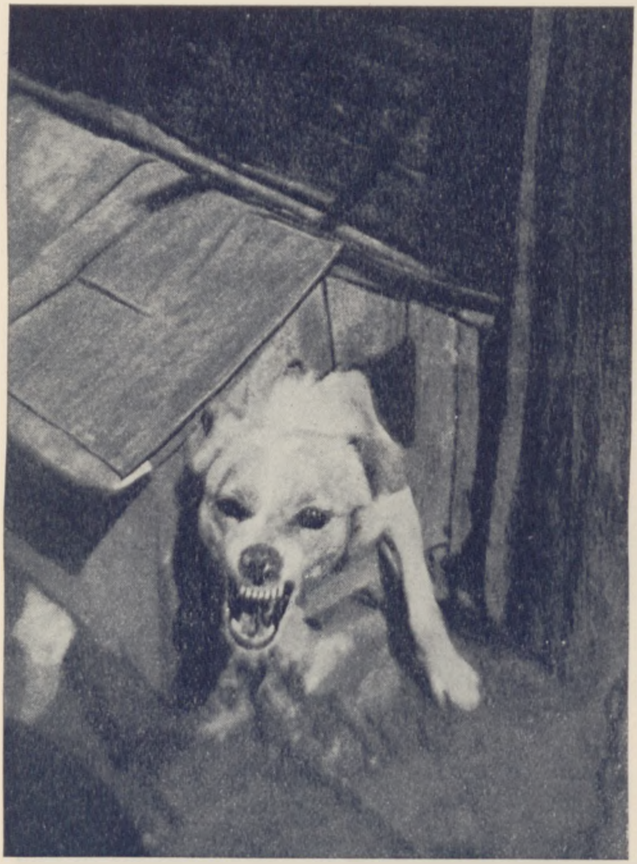
Zaś Szanowni Czytelnicy wybaczą mi zapewne tę małą dygresję, mającą tylko pośredni związek z tematem. Podobno historia się powtarza, lecz w tym wypadku z tą jedyną różnicą, że dziś niektórzy redaktorzy stali się słabsi w tym, co należy do ich pracy i zamiast takiego niewygodnego debiutanta „odkrywać" chętnie by go zagrzebali pod ziemię, gdyby tylko mogli. W niedługi czas po tym burzliwym debiucie pisarskim, gdy kupowałem ktoryś z dalszych n-rów „Polskiego Przegl. Fotograficznego", nie przypuszczałem, że od niego zacznie się naprawdę mój debiut artystyczno - fotograficzny. Zaczął się istotnie od skromnego artykułu dra Cypiana, traktującego o tym, jak sobie samemu zrobić przystawkę do powiększeń i że to w ogóle jest możliwe.



„Na straży domostwa" *Zbigniew Urbaniak, Klemensów*

Sprzyjającą okolicznością było to, że w pracowni rzeźbiarskiej mojego brata były różne gatunki suchego drzewa i trochę niezbędnych narzędzi stolarskich. Jakoż w parę dni przystawka była gotowa. Składała się ona z dwuch części, nasuwanych wzajem na siebie i w środku wyklejonych białym kartonem. Pierwsza część zawierała trzy matówki, mające dać jednostajne rozproszenie światła na całej powierzchni obrazu, w dnie drugiej części umocowane były dwie żarówki po 60 Watt, od których na zewnątrz biegł kabel do kontaktu. Podstawa całości była wydłużona tak, aby na niej mogła się zmieścić jeszcze od przodu kamera, przytykając szczelnie do ramki z negatywem, znajdującym się oczywiście między matówkami, a uwolnioną od matówki kamerą, tą samą, która służyła mi do zdjęć.

Pierwsza próba przystawki wypadła tak, że odległość żarówek od matówek rozpraszających okazała się zbyt wielka, trzeba więc było z miejsca skrócić część z matówkami i wykonać kilka drobniejszych korektur. Ponieważ przystawka była pozioma, więc za ekran służyła boczna ściana szafy, do której przypinało się pluskiewkami tekturową kasetę, do niej następnie zakładało się papier bromowy i naświetlało powiększenie. Lecz to nie było takie proste, jak wynikać może z krótkiego opisu, gdyż zdarzały się różne drobne mankamenty, których niepodobna tu wyliczać. Ale że najtrudniejszy jest zwykle pierwszy początek, więc i mankamenty po pierwszych trudnościach i oswojeniu się z techniką powiększania zaczęły szybko znikać, a pozostały tylko te, które były odemnie niezależne. Więc światłosiła obiektywu mojej ówczesnej kamery była stanowczo zbyt mała (1 : 6,3), zwłaszcza, że znaczna część siły świetlnej lamp pochłaniana była przez matówki rozpraszające. Ale i tak obraz na ekranie był jeszcze dostatecznie jasny, aby można było pracować bez nadmiernie długich naświetleń, jednak tylko na wysokoczułych papierach bromowych.



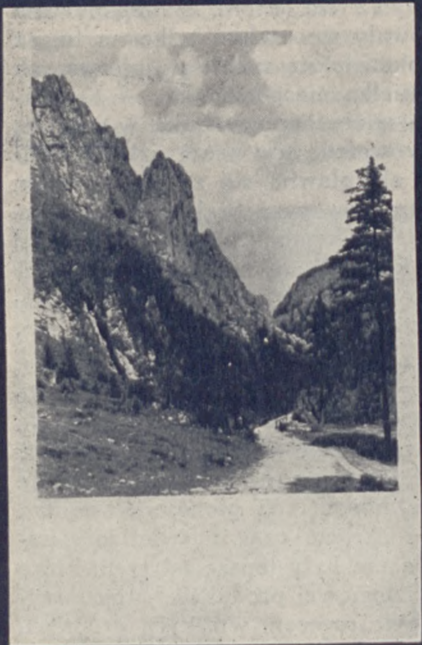
„Pies“ *Jan Szwedowski, Poznań*

Jasne jest, że technika powiększania — mimo całej niedokładności opisanej aparatury, — tak mnie wkrótce pochłonęła, iż zwyczajne kopiowanie choćby najbardziej udanych negatywów poszło niezwłocznie w kąt, tym bardziej, że powiększanie dawało możność korzystania z wycinków negatywu. Zdawałem sobie z jej możliwości sprawę już wcześniej, lecz nigdy z tego nie korzystałem, gdyż w zwyczajnym kopiowaniu oznaczało to pomniejszanie i tak małego obrazka. Właśnie dzięki tej okoliczności, dążąc do wyzyskania całej powierzchni negatywu, nauczyłem się komponować obrazy znacznie wcześniej, niż zacząłem je powiększać, potwierdzając tym nieświadomie starą prawdę, że „nie ma

takiego złego, co by na dobre nie wyszło". Miałem więc już w zbiorach trochę doskonałych negatywów szklanych, formatu 9×12 cm, które, skomponowane z wyzyskaniem całej powierzchni formatu, zdawały się czekać tylko na to, aż je zacznę powiększać. A gdy się doczekały, okazało się rychło po pierwszych reprodukcjach coś, co dla mnie samego było wielką niespodzianką, — że mianowicie moje zakopiańskie zdjęcia zimowe nie miały odpowiednika w polskiej fotografii i były nowością w swoim rodzaju wówczas, gdy nasza sztuka fotograficzna nie tylko nie widziała jeszcze zimy, ale pławiła się z zamiłowaniem w kosmopolitycznie (z wyjątkiem Bułhaka) traktowanym krajobrazie letnim, w takim samym portrecie i w kompozycji tematowo-symbolicznej, naśladowanej nieudolnie z malarstwa. Był to zresztą czas, kiedy się u nas namiętnie spierano na temat szlachetności technik pozytywowych i rzekomej wyższości jednych nad drugimi, jakby to mogło nadrobić ślepotę na widok ojczystego piękna.

Opisaną przystawką do powiększeń pracowałem parę lat, z powiększeń nią wykonanych pochodziły pierwsze moje sukcesy, pierwsze reprodukcje moich prac, pierwsze wyróżnienia na wystawach i nagrody na konkursach. Gdy później sprawiłem sobie pionową przystawkę do powiększeń z negatywów szklanych 9×12 cm polskiej produkcji Bujaka, odczułem natychmiast ogromne udogodnienie i uprzyjemnienie pracy aparatem konstrukcji pionowej; większa jasność obrazu na ekranie pozwalała znacznie skrócić czas naświetlania powiększeń, lecz poza tym uzyskane obrazy wcale nie były lepsze od tych, które wykonywałem przedtem drewnianym aparatem, domowej produkcji. Moja przystawka, inspirowana artykułem dra Cypriana, była owocem własnych drobnych doświadczeń i szczegółów, dyktowanych praktyką, która stanowi wyrocznię, gdy brak bardziej szczegółowych opisów, rysunków i wymiarów. I do dziś myślę, dlaczego się dotąd u nas nie pojawiła choćby mała i skromna, ale odpowiedzialnie opracowana przez fachowca broszurka, zaopatrzona w odpowiednie rysunki i dane techniczne, — jak najprościej, najtaniej, a jednocześnie bez żmudnego „odkrywania" rzeczy dawno znanych, wykonać domowymi środkami solidną przystawkę do powiększeń. Już samo wskazanie takiej możliwości może mieć niebyle jakie znaczenie dla niezamożnej polskiej kieszeni, a bywają też często wśród fotoamatorów ludzie z żyłką do majstrowania, którzy, mając nawet pieniądze na fabryczny aparat, chętnie dla własnej satysfakcji wykonaliby go własnymi rękami, gdyby tylko były odpowiednie obmyślane plany i opisy.

Nie wiem, czy to tylko u mnie tak było, ale przejście z odbitki stykowej na powiększenie wydaje mi się decydujące dla dalszego rozwoju zamiłowania i talentu fotoamatora, gdyż równa się otwarciu nowych horyzontów, jeżeli idzie o poważne traktowanie szlachetnego zamiłowania, pogłębiając jednocześnie inwencję i pomysłowość w komponowaniu obrazu. To jest właśnie coś, co potrafi rozświetlić mroki kopiowania stykowego i uwolnić za jednym zamachem od sztywności odbitki stykowej i od skrępowania formatowego negatywem. Najistotniejszym celem tego wspomnienia, które ma wykazać, że pogłębienie środków technicznych może być punktem zwrotnym w pracy fotoamatora, jest to, aby u wielu nieświadomych wzbudzić przeświadczenie, że talent to dobra i konieczna rzecz w fotografice, — lecz jego uruchomienie na szerszą skalę może czasem zależeć choćby od zrobienia pierwszego powiększenia, — ot tak niechcący, jakby przypadkiem. *Dr Antoni Wieczorek, Zakopane.*











KĄCIK KRYTYCZNY

„Dolina Kościeliska" p. E. B. z Korca jest doskonale ujęta. Skały po lewej stronie obrazu zrównoważone są masą drzewa i stoku po prawej, niebo doskonale oddane, droga na przednim planie nie rozlewa się na całą szerokość obrazu, lecz wąską wstęgą wprowadza oko w głąb motywu. Wzorowe opracowanie techniczne obrazka stoi na równym poziomie, jak jego strona kompozycyjna.

„Czartowska Skała" p. Roberta Makusza ze Lwowa jest równie wzorowo wykonanym obrazkiem. Przede wszystkim doskonale oddanie nieba warte jest podkreślenia, zwłaszcza że tak rzadko widzimy w zdjęciach amatorskich troskę o to, by niebo nie było kawałkiem papieru. Piękne niebo, to połowa obrazu, często zaś (jak to nam tyle razy pokazał Bułhak), to cały obraz, który wówczas potrzebuje tylko małego skrawka terenu u dołu, by dać piękny motyw, oparty na skłębieniu chmur na tle błękitu nieba. W obrazku p. Makusza warto ponadto podkreślić doskonałą technikę, która pozwoliła na oddanie terenu w jego właściwej tonacji, bez przeczernienia zieleni łąki i drzew i bez wyjaskrawienia skał.

„Pod światło" p. B. Bubuli z Tymbarka to doskonałe studium kwiatu na zupełnie spokojnym tle, na którym płatki jego i liście rysują się z pełną wyrazistością, tak trudną do uzyskania nieraz na tle naturalnym, zbyt niespokojnym, by dało się należycie wykorzystać. Dobre jest oddanie białych płatków, które aż nadto często zlewają się w białe placki bez rysunku w szczegółach, a równie dobre podkreślenie rysunku i unerwienie liści, które zwykle wychodzą poczernione. Zdjęcia tego rodzaju, łatwe w zasadzie, bo wystarczy przynieść do domu kwiat i włożywszy go do flakona komponować obraz, zwykle są nieciekawe, bo pokazują całe ogromne bukiety, tkwiące w fantastycznych wazonach, istne zbiorowiska okazów botanicznych, w których trudno się potem rozeznać. Za to jeden lub dwa kwiaty, odpowiednio ujęte, dają doskonałe motywy, podobnie jak to tu widzimy.

„Poranek w lesie" p. O. Hempla z Łodzi jest równie piękny, jak zdjęcia poprzednich autorów, a to dzięki doskonałemu oddaniu światła. Warto podkreślić, że zwykle obrazy tego rodzaju są zbyt kontrastowe, przeczernione w dole, o zbyt silnych plackach świateł i smolistej czerni cieni. Tu autor potrafił wydobyć całą subtelność promieni padających między pniami drzew, pokazał nawet promienie światła w postaci smug, słońce schował przezornie między drzewami, podłoże lasu oddał naturalnie. Motyw zrobiony technicznie bez zarzutu.

„Przed zachodem słońca", nadesłane bez podpisu autora, jest kompozycyjnie ciekawym obrazkiem i widać, że autor zadał sobie nieco trudu i zastanawiał się nad jego ujęciem. Ciemna masa krzewów z lewej strony zrównoważona jest mniejszą ciemną plamą igliwia z prawej, woda z biegnącym na niej pasem słonecznej poświaty jest dobra i żywa, słońce, przebijające nieco przez gałęzie nie jest zbyt jaskrawe. Tylko niebo papierowe aż przykre. Gdyby i ono było jakoś ożywione subtelnym, wieczornym obłokiem, obrazek zyskałby niepomiernie.

KRAJOBRAZ PIERWSZOPLANOWY

Na budowę krajobrazu składają się zasadniczo trzy części: przedpole, plan średni i tło. Części te różnią się między sobą odległościami; najbliżej leży przedpole, dalej plan średni, a tło jest najdalsze. Jest to rozmieszczenie podobne, jak na scenie teatralnej, gdzie mamy dekoracje boczne i aktorów na środku sceny, a tłem jest ściana tylna.



„Lato“ *Tadeusz Majchrzak, Łabiszyn*

Czasem sztuka reżyserska, albo próżność aktora, jest powodem, że aktor wychodzi przed kulisy na przód sceny. Wtedy już między nim a widzami niema bliższych przedmiotów; on sam jest na „pierwszym planie“, a wszystko inne, kulisy i tło, jest poza nim w głębi sceny.

Takie wyjście przed kulisy ma za cel, aby cała uwaga widzów skupiła się wyłącznie na aktorze i aktorach. W czasach nowszych osiąga się ten sam cel o wiele skuteczniej i prościej zapomocą zmian oświetlenia. Snop silnego światła pada tylko na aktora, towarzysząc mu wszędzie w ruchach po scenie, a cała zresztą scena pozostaje w półmroku.

Otóż scena teatralna nie ma być niczym innym jak obrazem, skomponowanym wprawdzie przestrzennie, trójwymiarowo, ale podlegającym takim samym prawidłom kompozycji, jak obraz na papierze lub na płótnie. Jak na scenie

„przedmiotem głównym" obrazu jest aktor, lub grupa aktorów, tak i w obrazie malowanym czy fotografowanym powinien istnieć jakiś określony przedmiot główny, który skupia na sobie najsilniej uwagę widza, a wszelkie inne przedmioty są mu podporządkowane.

Przedmiot główny krajobrazu może być umieszczony w tle, w planie średnim, lub w przedpolu; najwłaściwszym wydaje się umieszczenie go w planie średnim. Nie jest to oczywiście reguła bez wyjątków, gdyż sposób umieszczenia zależy w znacznej mierze także od charakteru krajobrazu i od rodzaju motywu głównego. W krajobrazach górskich np. obejmujących najczęściej motyw główny z mnóstwem motywów drobnych, drugorzędnych, przedmiot główny mieści się w tle, a motywy podrzędne w planie średnim i w przedpolu.

Gdy natomiast przedmiot główny ma być umieszczony w przedpolu krajobrazu, powstają liczne trudności ze szczegółami tła i planu średniego. Najłatwiej uniknąć ich można w ten sposób, że poprostu usunie się wszelkie motywy podrzędne, czyli usunie się plan średni i tło, a pozostanie sam tylko przedmiot główny w przedpolu. W ten sposób radzi sobie właśnie reżyserja teatralna, oświetlając tylko aktora a wszystko wokoło niego pogrążając w cieniu.



„Góral przy pracy" *A. Bogacki, Kraków*

Gdy widz patrzy na tak oświetlonego aktora, spostrzega go dokładnie, ale obok niego widzi także części jego otoczenia. Widzi je niewyraźnie, bez szczegółów, bo są pogrążone w mroku, ale widzi, że to otoczenie istnieje, tworząc jakgdyby ramy szerokie, w których postać aktora występuje tym dobitniej. Dopiero kiedy widz patrzy na aktora przez lornetkę, nie widzi nic, oprócz niego, gdyż ciasne pole widzenia lornetki odcina wszystko, co otacza aktora.

Otóż podobnie jak obraz w teatrze, może być skomponowany krajobraz pierwszoplanowy na papierze lub na płótnie. Można wokoło motywu głównego

zostawić plan średni i tło, ale utrzymać je w tonie obojętnym, ani za jasnym, ani za ciemnym, bez żadnych odwracających uwagę szczegółów, albo też można oba te plany (średni i tylny) odrzucić całkiem, obcinając obraz tak ciasno, aby na nim — podobnie jak w lornetce teatralnej — nie mieściło się nic prócz samego przedmiotu głównego. Wtedy ten przedmiot nie jest już nawet „głównym", lecz jest wogóle jedynym, gdyż wypełnia sobą, całą powierzchnię obrazu.



„Targ na grabie" *Mieczysław Wątorek, Lwów*

Ten sposób rozwiązania zadania jest oczywiście najłatwiejszy, gdyż wtedy odpada troska, co zrobić z planem średnim i tłem; ale też ułatwienie sobie zadania nie podwyższa zazwyczaj wartości artystycznej obrazu, lecz niemal zawsze obniża ją znacznie. Wtedy „kompozycja" polega tylko na wyborze jak najciaśniejszego — ale jeszcze nie rażącego estetycznie — wycinka obrazu, a wartość jego dosięga w najlepszym razie wartości takiej, jaką ma szkic ołówkiem czy farbą, na którym poza konturami przedmiotu jest tylko czysty papier lub płótno.

Stąd też wydaje mi się, że nazwa „krajobraz pierwszoplanowy" zawiera contradictionem in adiecto. Taki ciasny, jednoplanowy wycinek nie może być „obrazem kraju", a jest conajwyżej obrazem jakiegoś przedmiotu, mogącego równie dobrze istnieć w różnych krajach. Jest tak nie tylko wtedy, gdy obraz nie zawiera żadnego wogóle tła i planu średniego, lecz także i wtedy gdy oba te plany wprawdzie mieszczą się obok przedmiotu głównego, ale nie ma na nich żadnych szczegółów, które by krajobraz charakteryzowały, lokalizowały niejako jego przedmiot główny. Samo zlokalizowanie przedmiotu, samo podkreślenie, że on się znajduje na pierw-

szym planie, a poza nim mieszczą się jeszcze dalsze plany, nie wyczerpuje jeszcze zagadnienia, ale przynajmniej nadaje obrazowi przestrzenność, plastykę trójwymiarową. Gdy żadnych dalszych planów niema z powodu ciasnego obcięcia obrazu, przedmiot pozostaje płaskim, nie daje pojęcia o swych wymiarach, podobnie jak rysunki japońskie czy chińskie.

Jeżeli zatem chcemy nadal zatrzymać termin „krajobraz pierwszoplanowy", to przynajmniej komponujmy go kilkoplanowo, mimo że postanowiliśmy umieścić przedmiot główny w przedpolu. Do takiego umieszczenia w pierwszym planie nada się oczywiście nie każdy przedmiot, a wybór dalszych planów wymaga szczególnej staranności. Błąd który najczęściej popełniają w swych zdjęciach początkujący, tkwi w tym, że zawsze przedmiot główny zdejmują jak najbardziej z bliska, że on swymi rozmiarami najlepiej zapewni sobie rolę dominującą. Wtedy oczywiście przedmiot ten znajduje się zawsze na pierwszym planie, ale czy on będzie naprawdę przedmiotem głównym, to okazuje się zazwyczaj dopiero na odbitce.



„Spokój" — *Antoni Farulewski, Poznań*

Częsty to wypadek, że na odbitce ów upatrzony przedmiot dla swych rozmiarów bynajmniej nie jest najważniejszy, gra tylko podrzędną rolę jakiegoś nieznaczącego przedpola, wprawdzie zasłaniającego w znacznej części plan średni i tło, ale mimo to podrzędnego i nieciekawego.

Bywa tak dlatego, że kontrasty tego przedmiotu w przedpolu są mniejsze, niż kontrasty jakiegoś innego — może przy zdjęciu nawet nie zauważonego — przedmiotu w którymś z dalszych planów obrazu. Pamiętajmy dawną, ale niczym nie dającą się obalić, regułę, że najgłówniejszym i najważniejszym w obrazie przedmiotem jest ten, który ma największe kontrasty między światłami a cie-

niami. Jakiś dość drobny i ciemny przedmiot, mieszczący się na tle dalekim i jasnym, może okazać się przedmiotem głównym, chociaż przedpole zajmuje inny przedmiot, ogromny i rozległy, ale szary, bez kontrastów.

Chcąc tedy, aby umieszczony w przedpolu — czyli z bliska zdejmowany — przedmiot pozostał naprawdę przedmiotem głównym, musimy obraz tak komponować, aby ani w planie średnim ani w tle nie było nic, mającego większe niż ten przedmiot kontrasty. W rzadkich wypadkach zdołamy to osiągnąć w ten sposób, że tuż poza ciemnym przedmiotem pierwszoplanowym znajdziemy w planie średnim jakąś rozległą i bardzo jasną powierzchnię, która będzie skutecznie kontrastowała z ciemną sylwetką naszego przedmiotu głównego. Bywa tak wtedy np., gdy przedmiotem głównym jest drzewo rozłożyste, a poza nim jasna płaszczyzna wody lub piasku, ograniczona dopiero w dali siniejącą linią wzgórz lub lasu.

Są to jednak wypadki rzadkie. We większości nie pozostanie do zrobienia nic innego, jak obciąć wszystko, co nie jest przedmiotem obranym i z krajobrazu pierwszoplanowego zrobić jednoplanowy, czyli szkic.

Tym bardziej beznadziejne byłyby usiłowania, aby skomponować pierwszoplanowo, np. krajobraz górski. Mimo najwymyślniejszego dawkowania kontrastów jakiegoś szczytu górskiego w przedpolu, mimo mgieł lub chmur poza nim, wierzchołek ten będzie wyglądał zawsze tylko jak niepozorny okruch skały. Dlaczego? — Z tego prostego powodu, że brak jest w obrazie tertium comparationis. Nie ma tam nic, co by dawało widzowi wrażenie, że ten kamień w przedpolu, to wierzchołek ogromnej góry, a ta mgła poza nim mieści się w kilometrowej odległości. Nie pomoże także nic, gdy w tle zamiast mgły, umieścimy daleki łańcuch górski; zawsze ten kamień pierwszoplanowy pozostanie marnym i małym.

Inaczej będzie dopiero wtedy, gdy ten sam szczyt góry umieścimy w planie średnim obrazu, zapewniając mu oczywiście i teraz największe kontrasty. W przedpolu możemy wtedy umieścić jakiś naprawdę niewielki kamień, krzak, lub drzewo, a w tle zostawić dalekie grzbiety górskie, lub samo niebo. Gdy to niebo lub grzbiety będą zajmowały tylko niewielki skrawek przestrzeni obrazu, nasz średnioplanowy wierzchołek urośnie do rzeczywiście potężnego szczytu góry, bo właśnie ów drobny kamyk w przedpolu da nam miarę stosunku wzajemnego wielkości i odsunie szczyt góry na plan średni.

Takich przykładów wyniku ujemnego w zdjęciach krajobrazów pierwszoplanowych można by przytoczyć bardzo wiele; przypuszczam jednak, że i sam Czytelnik znajdzie podobne w zbiorze swych negatywów. Nie znaczy to, jakoby wogóle nie warto było podejmować prób tego rodzaju; kształcą one i rozwijają myślenie krytyczne o wiele lepiej, niż setki rezultatów przypadkowo udałych.

Józef Świtkowski, Lwów

Prosimy nadsyłać nam do reprodukcji i Kącika Krytycznego dobre zdjęcia wakacyjne!

OŚMIOMILIMETROWY KOLEGO KINOAMATORZE!

Piszę „ośmiomilimetrowy", bo ten format najwięcej się rozpowszechnił w kinematografii amatorskiej, tak z powodu niskiej ceny aparatu, jak i łatwości filmowania. Przyłożyć do oka aparat, nacisnąć guzik i scena gotowa.

I naprawdę tak jest. Oglądasz na ekranie swój pierwszy film. Jesteś zachwycony. Wspaniałe! Pyszne! Ale przy następnym wyświetlaniu zaczyna się krytyka. A czemuż to ziewasz przy dalszym wyświetlaniu? W filmie nie ma sensu. Jest ruch, są doskonałe ujęcia z punktu widzenia fotografii, ale jakieś to mdłe. Zawsze ktoś gdzieś idzie, ktoś biegnie, nie wiadomo gdzie i po co. Naturalnie nabrałeś się, jak wielu przed Tobą — i to nawet reżyserów prawdziwego filmu — wielu po Tobie się nabierze.



„Droga do Rio" *Witold Chromiński, Kraków*

Czy robisz dziecku zdjęcie, które ma być początkiem serii z kilku lat, czy filmujesz rodzinę, czy wycieczkę, czy zawody sportowe, zawsze musisz filmować z pewnym planem. Powinieneś przed nakręcaniem zastanowić się co chcesz filmować. Pudło z filmami to pamiętnik, podobnie jak album, jest tylko ta różnica, że w albumie mniej ciekawe strony obrócisz szybko, a tu musisz czekać aż się cała scena przewinie przez ekran, czy jest tam co ciekawego, czy nie? Więc cóż? Scenariusze układać, komedie filmować? Nie radzę Ci próbować komedii, bo nie znajdziesz do niej aktorów. Scenariusz — owszem, pisz. Ale nie to, co która z fotografowanych osób ma robić, tylko zanotuj sobie, jakie sceny będą potrzebne, aby jedna z drugą łączyła się, czy to działaniem osoby, czy myślą, czy... zresztą spróbujmy planować.

Więc dziecko. Zauważ, jaka czynność jego jest znamienna, aby zaznaczyć charakter młodego obywatela; zabawa lalką, oglądanie obrazków, wspinanie się po stołkach, komodach itd. Naturalnie nie można brzdąca ustawiać, tylko trzeba czekać aż się sam zajmie i wówczas kręcić. A może zechcesz zrobić co kilka miesięcy jeden dzień dziecka? Zanotuj więc sobie poszczególne sceny, aby w następnych miesiącach pokazać dziecko przy tych samych czynnościach. Przy wyświetlaniu obserwujesz postęp. Najpierw dziecię ssie flachę, później sztywnymi ruchami rozchlapuje jedzenie po stole, buzi, nowej sukience ubranej do fotografii. Poźniej już łyżka działa należycie, a nóż i widelec sprawiają mu taki kłopot, jaki Tobie sprawiałyby pałeczki chińskie. Albo: raczkowanie, pierwsze nieśmiałe kroki, później wcale pewne pętanie się po mieszkaniu, wreszcie bieg. To wszystko na ekranie tłumaczy się doskonale. Widzisz, że coś się dzieje dziecko rośnie. A ważnymi są napisy. Choćby tylko: 6 miesięcy, 1 rok, 2 lata.



„Żaglówka" *Stanisław Krzemiński, Leszno*

Chcesz uwiecznić rodzinę? Zastanów się — jak. Więc czy według wieku czy wzrostu. A może zestawić sceny z przeciwieństw? Wnuk biegnący żwawo przez boisko, dziadek idący ostrożnie po ścieżce, wysoka, szczupła córka, krótka, pękata teściowa. Może sceny z życia rodzinnego? Żona przy jakiejś robótce (np. cerowanie skarpetek), Ty, rozłożony w fotelu z gazetą w ręce, dzieci, jak zwykle rozbawione lub płaczące. Wystrzegaj się tylko uroczystości. Odświętnych strojów, rozdętych powagą min. A także i min komicznych, które na ekranie wyglądają wcale nie komicznie. A pamiętaj, że nie zawsze ruch jest konieczny; szachista siedzący bez ruchu daje lepsze pojęcie o grze, niż przestawiający szybkimi ruchami króla z jednego końca szachownicy na drugi.

Babcia drzemiąca w fotelu wygląda właściwiej (tylko gdzie taką znaleźć?), niż śpiesząca na fajf.

Wybieracie się na wycieczkę. Naturalnie Ty jesteś najważniejszą osobą, bo masz aparat. „Nakręć mnie na tle tego wspaniałego widoku". „Ja pójdę po tym pniu, a ty mnie filmuj!" „Prawda, że mi ładnie z tymi makami we włosach? Zrób mi takie zdjęcie!" Nie daj się skusić! Trzymaj się!! Ty masz swój plan. Ładowanie plecaków — kilka scen marszu krótkich, krok uczestników żwawy — odpoczynek — posiłek — powrót, krok wolniejszy, sceny — dłuższe — pusty plecak — koniec. Gdzieniegdzie wtrącony krajobraz, najlepiej bez uczestników wycieczki, a jeżeli z nimi, to zrób z nich sztafaż. I znowu tu nie potrzebują się ruszać. I — na Daguera! — niech nie wymachują rękami, niech nie pokazują tego, co Ty pokażesz zdjęciem, niech przyjdą, staną i patrzą. To jest właściwa rola turysty w krajobrazie. Możesz wstawić parę innych scen. Pokazać krowę, którą wszyscy z daleka omijają, a następnie małą dziewczynkę, prowadzącą ją na sznurku. Urozmaicać zdjęcia, a jednak zachować łączność poszczególnych scen.

Zawody sportowe. Na tym musisz się znać. Bo będziesz kręcił parę na lodzie, gdy zrobią trudną figurę. Ty musisz odjąć aparat od oka i naciągnąć sprężynę. Wykręcisz film na kilka akcji piłkarzy, rozbijających się o obronę, a braknie Ci go na świetny przebój. Nie wolno Ci denerwować się. Uciekł dobry moment — to trudno, lepiej nie robić nic, niż filmować jego zakończenie, które niczym się nie tłumaczy, a samo nie ma żadnej wartości. Tu więcej niż przy innych zdjęciach musisz pamiętać o kierunku ruchu. Biegacz musi biec albo do, albo od aparatu, jeżeli chcesz go widzieć na ekranie. Jeżeli biegnie obok ciebie pamiętaj, że możesz nawet dość szybko sunąć aparatem za nim, bez obawy o rozmazanie konturów. Ale tło musi być jednostajne, na przykład śnieg dla narciarza, niebo dla skoczka. Tło niejednostajne będzie migało, przesuwając się na ekranie, co nie pozwoli zauważyć biegacza. Tu musisz odstąpić w tył, aby przesuwając wolno aparat stale mieć biegacza w celowniku. Start, parę scen z trasy, przemieszczanie się zawodników — to sceny krótkie, dające wrażenie pośpiechu; w miarę okazującego się zwolnienia tempa — sceny dłuższe, finisz — jedna długa scena. Gorzej jest z meczem piłki nożnej. Na pewno widziałeś w kinie takie zdjęcia, gdzie główną ich ofiarą jest piłka i... ten, kto to ogląda. Na ekranie tylko piłka i piłka i jakieś miganie i miganie i znowu piłka i... chwała Bogu! Następny punkt programu. Tu najlepiej wyjść na „zieloną trybunę", albo na dach prawdziwej i z góry robić zdjęcia. Będzie widać akcję, tylko znowu źle, bo nie widać piłki. Musisz się zdecydować, co wolisz. Czy zgrane poruszenia drużyny, czy... zresztą piłkę możesz i tak nakręcić po meczu, leżącą w siatce. Bo i w sporcie brak ruchu może mieć swoje znaczenie. Bramkarz, stojący oparty o słupek ilustruje powodzenie swej drużyny. Tylko nie ustawiaj go tak w czasie meczu, bo może być nieszczęście. Od czasu do czasu daj widok na trybunę, podniecenie widzów. Powiesz, że tak nie można? Bo jakże to? Stać na duchu trybuny i robić zdjęcia na trybunę? Wspinać się, zeskakiwać, biegać? No tak. Jeżeli chcesz być operatorem to musisz się tego nauczyć. Możesz zresztą sfilmować kilka scen z dachu w czasie meczu, piłkę, czy bramkarza na treningu, pełną trybunę na innym meczu. A potem to wszystko porozcinać na kawałki i posklejać we właściwym porządku.

Fotografik znajduje przyjemność w zmiękczaniu, łagodzeniu kontrastów, formowaniu obrazów według swej woli, Ciebie te uciechy omijają, bo płacisz za film z wywołaniem i odwróceniem. Znajdziesz je więc przy montażu, w którym równie dobrze możesz swoją indywidualność pokazać. Możesz sobie robić zestawienia poszczególnych scen. Bo widok przechodzącego strumień przyjaciela nasunie Ci myśl o brodzącym bocianie. Nie będziesz czekał z filmowaniem następnej sceny na tego bociana. Narazie niech będzie jak jest, a później nadarzy się okazja, to się wklei. Czego nie możesz pokazać zdjęciem, uzupełnisz napisem. Nie upolujesz tego bociana, to wklej napis „Bocian", żeby się tylko nie obrazili — przyjaciele. Równie dobrze, zamiast napisów, możesz dawać obrazy. Zamiast daty, pokaż kalendarz (soczewka na obiektyw). Zamiast opisywania pory dnia, pokaż zegar, albo położenie słońca (przysłona) lub cień tej samej osoby malejący w południe, wydłużający się przed zachodem. Uzupełnienia te możesz robić śmiało po nakręceniu właściwego filmu. Możesz, montując film, pokazać swoją wartość jako reżyser, jako operator legitymujesz się ujęciem sceny, wartością obrazu jako fotografii.


„W hallu" *Jan Matulewicz, Poznań*

I tak, widzisz doszliśmy już do montażu scen. A to co się napisało, to tylko skrót, ileż tam jeszcze szczegółów, które wartoby omówić. Na przykład taki drobiazg: czy widz oglądający obraz na ekranie ma być uczestnikiem tego co się tam dzieje, czy ma być tylko widzem. Bo i to wpływa na ujęcie zdjęcia. Dwóch graczy się zderzyło na boisku. Jeżeli widz ma być uczestnikiem zabawy, to skieruj obiektyw na moment wprost w słońce (bez przysłony!), obróć się szybko z aparatem — filmując — dokoła swej osi, i nakręć ze trzy sekundy przy przysłoniętym obiektywie. Niech uczestnik wie, jak się błysło, jak się świat zakrecił i nastąpiła ciemność.

A oprócz tego, co napisano, mamy jeszcze triki filmowe, cuda ekranu; jest o czym jeszcze pisać. Na razie na tym kończę, a w następnym numerze poruszymy dalsze sprawy. *Osiem.*

AMIDOL

W pracach amatorskich w przeważającej części, nie bez słuszności prawo obywatelstwa zdobyły metol i hydrochinon. Są jednak ludzie uczuleni na metol, który przy dłuższym używaniu może przyczynić się do powstawania drobnych, swędzących, długo gojących się pryszczyków na rękach. Ci amatorzy muszą szukać innych, wygodnych, nieszkodliwych dla nich wywoływaczy. Ucieczką



„W słońcu" *Wacław Kręglicki, Garwolin*

może stać się tu amidol. W stanie suchym jest to białe drobnokrystaliczne ciało zmieniające zabarwienie po pewnym czasie na metaliczne szare bez zmiany jego wartości, jako wywoływacza. Amidol produkowany jest przez firmę Agfa, oraz przez firmę Johnson pod nazwą Diamidophonol.

Amidol używa się w połączeniu z siarczynem sodu bez dodatku alkalii. Nadaje się on przede wszystkim do wywoływania odbitek, bo daje ładny czarny ton. Dla papierów bromowych odpowiedni jest wywoływacz w następującym składzie:

Wody przegotowanej . . .	250 cm³
Siarczynu sodu krystalicznego	6 g
Amidolu	1,5 g

Pirosiarczynu potasu	. . .	04 g	
Bromku potasu 10%	. . .	0,3 cm^3	(lub 0,03 g in substantia)

Działa powoli, dając dobre zaczernienie cieni i czystą biel świateł. Po usunięciu pirosiarczynu i bromku działa szybciej, dając ładne szare obrazki.

Ma jednak amidol i słabe strony. Najważniejszą bodaj wadą jest to, że roztwory (wywoływacze) amidolowe są nietrwałe i nie dają się przechowywać. Gotowy wywoływacz choć nie zmienia barwy, psuje się. Trwałość wywoływa-



„Zbierka" *Jan Walatek, Rychwałd*

cza można określić na kilka do kilkunastu godzin. Drugą słabością amidolu jest to, że barwi palce i materiały (ręczniki, ubranie) na kolor czerwono-brązowy.

Amidol nadaje się też do wywoływania negatywów, dając dobre stopniowanie. Kryje dość silnie. *Artur Brydacki, Opatów Kielecki.*

DROBIAZGI

OGNIE SZTUCZNE

Często widzimy wspaniałe ognie sztuczne w nocy i niejeden amator-fotograf wzdycha: „cóż, kiedy tego nie można odfotografować!" A nie ma nic łatwiejszego. Po prostu należy naładować aparat błonami panchromatycznymi o ile możności i ustawiwszy się daleko od miejsca widowiska,

tak by pole widzenia aparatu obejmowało cały bieg rakiet, ustawić aparat na statywie, a skierowawszy tak obiektyw, by pierwsze race leżały w polu widzenia otworzyć migawkę, nastawiwszy uprzednio na nieskończoność i czekać, aż cała uroczystość się skończy. Każda rakieta rejestruje się automatycznie na błonie, tak, że po wywołaniu jej ma się wrażenie, że naraz wypuszczono setki rakiet, co oczywiście zwiększa tylko efekt zdjęcia. Jeśli między ogniami a aparatem znajduje się jakiś przedmiot stały o filigranowych konturach, np. most, sylweta jego znacznie obraz ożywi, tak samo refleksy rakiet we wodzie. Wywoływać należy w rozcieńczonym wywoływaczu, a podczas zdjęcia należy unikać otwarcia obiektywu, w czasie, gdy niebo nie jest zupełnie ciemne. Gdy ognie trwają parę godzin, można zrobić kilka zdjęć, licząc na każde po pół godziny, czy też kilkadziesiąt ogni.

ZDJĘCIA ARCHITEKTONICZNE

Zasadniczą różnicą między artystycznym zdjęciem budynku, a jego „widokiem" na kartce karespondencyjnej jest to, że podczas gdy artysta zdejmuje budynek taki jak on widzi, „widokówka" stara się go oddać tak, jakim on jest w rzeczywistości. Kto staje przed wspaniałym budynkiem, zamkiem czy pałacem, obejmuje całość okiem po to, by zaraz potem przejść do szczegółów i rozkoszować się ich artystycznym wyglądem. Wielkie dzieło sztuki nie może niejako „zmieścić się" na małym obrazku i dlatego na przykład, o ile widok kościoła św. Piotra w Rzymie budzi szacunek, o tyle artystycznie ujęty fragment budzi zachwyt. Poza nielicznymi wypadkami. gdzie jakiś zabytek architektury ma budzić efekt całością, jak na przykład zamki nadreńskie, zawsze lepiej jest, rezygnując z przedstawienia całości, szukać fragmentów i starać się oddawać je tak, by robiły wrażenie zamkniętej w sobie całości. Zajmując się artystyczną fotografią architektury nie możemy zapominać, że właściwie motywem, który zdejmujemy, jest w połowie tylko sam kształt danego przedmiotu, w połowie zaś światło, rodzaj oświetlenia o danej porze. Na przykład koronkowe pajęcze ozdoby, kolumnady, bramy, dają bajeczną grę świateŁ zdejmowane pod słońce, przeciwnie, ozdobione obfitą płaskorzeźbą ściany najlepiej wyglądają przy bocznym oświetleniu.

Prawdziwego artystę cechuje zdolność znalezienia motywu, odgraniczenia go od całości bez ujmy dla zasad kompozycji, wyszukanie odpowiedniego oświetlenia i stworzenia w ten sposób obrazu.

Co do techniki zdjęć, to niczym specjalnym się ona nie odznacza, wymaga tylko często użycia statywu w ciemnościach, i dokładnego nastawienia na ostrość.

ZDJĘCIA SYLWETOWE

Zdjęcie sylwetowe osoby jest najłatwiejszym w ogóle zdjęciem amatorskim, a daje często znacznie więcej zadowolenia, niż byle jak udany portret. Sylwety zdejmować można w pokoju i na dworze — pierwszy rodzaj wymaga może więcej przygotowań, drugi jest wprawdzie łatwiejszy, ale też i więcej zależny od pogody.

W pokoju przygotowania ograniczają się do otwarcia szeroko jakiegoś dużego okna lub drzwi balkonowych, tak, aby uzyskać dostateczne tło, nie przerywane liniami ram okiennych. Następnie zawiesza się w oknie duże prześcieradło, aby tło było jednostajnie białe. Wreszcie sadza się portretowaną osobę profilem przed zaimprowizowanym tłem, nadaje się dowolną pozycję, stosownie do życzenia i nastawiwszy na ostro, naświetla się 1/5 część tego czasu, którego trzeba by użyć do zdjęcia portretowego w tych samych warunkach.

Zamiast przed oknem, można usadowić model przed prześcieradłem, rozpiętym w otwartych drzwiach, do drugiego pokoju prowadzących i za tym prześcieradłem spalić jeden nabój magnezji lub 5 cm wstążki magnezjowej; w ten sposób można robić zdjęcia sylwetowe wieczorami.

Na wolnym powietrzu najlepiej udają się sylwety pod wieczór, gdy słońce jest już nisko nad horyzontem. Należy wówczas ustawić osobę tak, by postacią swoją zakrywała dokładnie tarczę słoneczną i naświetlać krótko np. 1/25 sek. przy F 6,8. Aby dostać postać całą na tle nieba, trzeba umieścić osobę na wzniesieniu, np. na ławce, a aparat trzymać nisko. Wywoływać z dodatkiem bromku potasu, kopiować na twardym papierze chlorobromosrebrnym (gazowym).

Podobnie jak portmonetkę

należy mieć zawsze w kieszeni i aparat Tenax I, bo jest on tak mały, a zarazem tak stale gotowy do zdjęcia, że może być stale w kieszeni. Kieszonkową tą kamerą możemy bez trudu zdejmować wszelkie motywy, które w ogromnej ilości nasuwają się nam co dzień przed obiektyw, a koło których dawniej przechodziliśmy bez zwracania na nie uwagi. Kieszonkowy Tenax jest aparatem małoobrazkowym, na format 24 x 24 mm, wyposażony jest w szybki naciąg migawki, obiektyw Novar 1 : 3,5, który dzięki swej krótkiej ogniskowej daje znakomitą głębię ostrości, spust migawki na kadłubie aparatu, obsługę naciągu i spustu migawki dwoma palcami, optyczny celownik automatyczny i migawkę Compur regulowaną do 1/300 sek. Tenax II różni się od swego mniejszego kolegi, kieszonkowego Tenaxa przez wbudowany odległościomierz-celownik, (odległościomierz mieści się w samym celowniku), wymienne obiektywy Zeissa i wbudowany samowyzwalacz. Jedna szpula błony daje w Tenaxie zamiast 36 zdjęć aż 50 obrazków 24 x 24 mm. Fotografowanie Tenaxem staje się więc znacznie tańsze, co jest ważne zwłaszcza przy zdjęciach kolorowych. Ilustrowane prospekty otrzymać można w każdym fotoskładzie lub w zastępstwie.



Zygmunt Pawłowski
Warszawa Okólnik 11

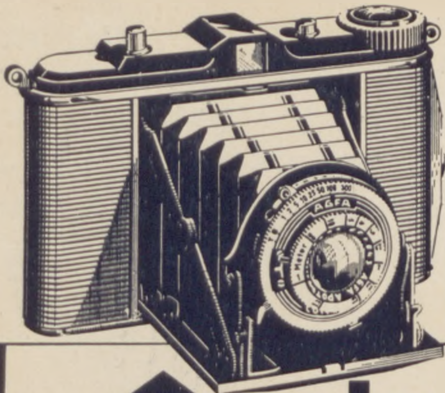
Piękne zdjęcia otrzymujemy aparatem Zeiss Ikona, obiektywem Zeissa i na błonie Zeiss Ikona.





Wydawca i Redaktor: Kazimierz Greger — Poznań, ul. 27 Grudnia 18.
Abonament roczny (za 12 zeszytów) zł 3.— płatny czekiem P. K. O. nr 208 469.

Właśnie teraz - zdjęcie



Ostro rysujące anastygmaty Agfa w jakie wyposażone są kamery Agfa Isolette uchwycą dokładnie ten właśnie moment.

Kamera Agfa Isolette posiada piękną formę, lekkość, pozatym została wyposażona w optyczny celownik Newtona.

Jej atrakcyjność powiększa się przez możliwość zdjęć w dwuch nowoczesnych formatach, 6 x 6 na 12 zdjęć oraz 4$^1/_2$ x 6 na 16 zdjęć.

Agfa Isolette



[redacted]

Tłoczono w Drukarni i Księgarni św. Wojciecha, Sp. z o. o. w Poznaniu, na papierze z własnej fabryki „Malta"